

## Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na *polis*<sup>1</sup>

### *Portrait of Manuel Gusmão as a poet in the polis*

Pedro Eiras

Universidade do Porto, Porto, Portugal

eiras.pedro@yahoo.com

**Resumo:** Este artigo analisa, segundo uma visão comparatista, algumas questões da poética de Manuel Gusmão.

**Palavras-chave:** poesia portuguesa contemporânea; Manuel Gusmão; poesia e pensamento.

**Abstract:** This essay analyses, according to a comparative view, some questions about Manuel Gusmão's poetics.

**Keywords:** contemporary Portuguese poetry; Manuel Gusmão; poetry and thought.

Recebido em 10 de janeiro de 2015

Aprovado em 15 de março de 2015

### 1. A voz empurrada pelos séculos

No poema, uma voz diz a sua solidão. Ou pelo menos assim nos leva a crer certo romantismo, o da visitação irrepetível, aquele que ninguém pode subscrever senão aquele mesmo que, precisamente, se

---

<sup>1</sup> Este ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *Textos e Pretextos*, nº 10, Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Outono/Inverno de 2008, p. 68-81.

diz sozinho. Não haverá aí singulares a mais: poema, voz, solidão? Suspenda-se a leitura um segundo, para perguntar se nessa solidão do sobrevivente não ecoam as palavras enterradas de uma História cava. Porque a linguagem começa por dizer a História; e até todo o desgaste de um quotidiano sem nome. Pode-se então ser poeta na *polis*: afirmar explicitamente que – o poema, vários o escrevem. A poesia é feita por todos, diz Lautréamont, insuspeito. Desfaz-se a solidão em habitação de vivos e mortos, especialmente mortos, isto é, aqueles que apenas ainda habitam através de um dizer que permanece.

Não se pode recusar esse plural, pode-se ignorá-lo com má-fé (algum do nosso modernismo experimentou essa via, rasurando a dívida da escrita em relação ao passado, fingindo a pureza de actos originários; e as aporias de um Pessoa, como as de Hofmannsthal, talvez nasçam aí), pode-se reivindicá-lo numa linguagem plural. Eis o caminho (*um* caminho, mas certamente o caminho que abre todos os outros) de Manuel Gusmão. Como uma revisão do romantismo; e não por perda do sujeito (de resto fundamental: visualizador, memorante, reivindicativo) mas por inserção do sujeito em diversas linhas de fuga, de que é apenas o momentâneo estafeta (ele vê, mas no lugar de partilha que é o cinema; lembra, mas no assalto dos fantasmas que pedem vida; reivindica, mas em nome dos silenciosos). Eis o lugar de cruzamento, entre solidão aparente da voz e perda de si na continuidade política da realidade do outro, que este ensaio pretende perseguir – ensaio de leitura do outro, de resposta, de linguagem imediatamente plural, acolhendo o poema e dialogando com ele.

Como se diz explicitamente essa pluralidade implícita na palavra? Devolvendo a escrita aos seus autores, plurais: os povos escrevem. *Dois Sóis A Rosa / a arquitectura do mundo*, primeiro livro de Manuel Gusmão, começa por afirmá-lo em termos de êxodo, tom profético, bíblico: “Tudo se construirá e destruirá, tudo coexistirá numa sucessão de capítulos onde os nomes dos teus povos andarão de trás para diante, de diante para trás, sublinhando, escrevendo em itálico, abrindo parênteses, sempre abrindo a ameaça”, para demonstrar, em metatexto ou arte poética, que o sujeito sozinho é só mais uma figura dessa mesma escrita, entre povos, um herdeiro: “Sem o pensares talvez, mas vais de qualquer modo escrevendo sobre as frases que lêes o medo e o ódio, a escolha.”.<sup>2</sup> Com

---

<sup>2</sup> GUSMÃO, 1990, p. 31.

uma diferença: os povos escrevem desapossados da terra, vagueando, enquanto ao sujeito parece caber a possibilidade de uma ancoragem. Mas é o mesmo gesto: “escrevendo sobre as frases”, recebidas e reendereçadas aos desapossados. Re- e de- são prefixos que delineiam a História e a arte poética destes livros: a escrita devolve o retirado, reconhece o direito de escrever aos que dão erros ortográficos (a “comparativa” de *Os Dias Levantados*), aos silenciosos.

Há então mais a História do que o sujeito – se tal dualismo faz sentido; porque o sujeito é História, tempo: “quebrando-te pelos joelhos / antes de caíres / (pelos séculos fora)”.<sup>3</sup> A queda pelos séculos não é individual: outros caíram, cairão ainda, antes e depois da queda individual. No universo desse êxodo, em que ninguém possui terra nem linguagem seguras (e nem sequer os mortos estão em segurança, lembra Walter Benjamin), cada morte repete as mortes de todos. O singular é o plural: todos morrem na morte de cada um. Mesmo que o sujeito não esteja lá, ele testemunha sem testemunhar, presente no passado e no futuro, impotente, dizendo:

Não o conheceste. Não te lembras. Só podes tentar recordar.

Não. Só podes inventar que recordas.

Rememoras contra a amnésia, a asfixia, o crime vulgar.

Não estavas lá. Não podes ser testemunha disso.

Não podes fazer de anjo que anuncia

nem de anjo que redime. Não podes

ir buscá-lo.

Não dirás sequer o seu nome

porque isso apagaria o que nela foi mais

do que um nome.

(...)

Mas de que podes tu falar quando falas

da fidelidade a um morto que nem sequer conheceste? E

porque metes nisto a tão frágil poesia, a tão vaga e

pura e livre invenção das antigas palavras

com que falamos hoje?<sup>4</sup>

Porquê, sim, porquê avançar da morte irrecuperável para a questão da poesia, porquê a lembrança da morte sem recordação, mas mais

<sup>3</sup> GUSMÃO, 1990, p. 142.

<sup>4</sup> GUSMÃO, 2001, p. 124-127.

presente do que qualquer mero estar-aí do assassinato, cedendo lugar à questão do dizer fiel? E quem morreu exactamente? Importa saber? Sim, não. Sim, porque apenas aí resiste a “fidelidade a um morto”; não, porque dizer o nome em torno desta morte “apagaria o que nela foi mais do que um nome”. A poesia diz uma morte exacta, irrepetível, mas para deixar advir aí a repetição de todas as mortes; diz singularmente, para que o dizer seja plural. Num compromisso: eis a “livre invenção das antigas palavras / com que falamos hoje”, invenção do que já é antigo, para dizer o único com o que permite falarmos “hoje”. O poema é sempre exemplo: um assassinado é todos os assassinados. Não nomear demasiado, então. Escrever deixando suspensa a escrita. Escrever por retirada, não por designação: eis uma assunção do plural.

Que a escrita seja assombrada pelo plural. Projecto de uma “hantologie” de Jacques Derrida, em *Spectres de Marx*:

Aucune justice (...) ne paraît possible ou pensable sans le principe de quelque *responsabilité*, au-delà de tout *présent vivant*, dans ce qui disjoint le présent vivant, devant les fantômes de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui sont déjà morts”.<sup>5</sup>

Nenhuma casuística pura, mesmo se tudo é caso – esta voz, esta palavra, este assassinado – mas, dialecticamente, sem nome, para que seus sejam todos os nomes (nome assombrado por todos os nomes futuros: nome do nome). A justiça, diz Derrida, começa nesse diferimento em que o ausente, os povos em êxodo (espacial, temporal, não importa), fala através do nome disponível: este poema. Condição do próprio comunismo, segundo Derrida:

“Le propre du spectre, s’il y en a, ce qu’on ne sait pas s’il témoigne en revenant d’un vivant passé ou d’un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d’un vivant promis. (...) À cet égard, le communisme a toujours été et demeurera spectral: il reste toujours à venir”.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> DERRIDA, 1993, p. 15-16.

<sup>6</sup> DERRIDA, 1993, p. 162.

Quem escreve, portanto, quem diz o quê naquilo que é dito? Questão demasiado presa ao singular. Muitos habitam invisivelmente o mesmo poema actual, porque este poema recusa (de)terminar-se, escolhe o êxodo ou a assombração: todos o escrevem. *Os Dias Levantados*, libreto de ópera, é assinado assim: “Manuel Gusmão / (com palavras de muitos outros)”.<sup>7</sup> O sujeito é só a oportunidade de um nome colectivo; ao lado de versos citados, surge o nome do autor evocado; e faltarão nomes, necessariamente, porque a escrita nunca esgota a homenagem a todas as escritas anteriores. Faltam nomes, hipotextos, mesmo quando todo o enunciado do prisioneiro da Pide, sob violento interrogatório, diz, no silêncio, a impossibilidade de dizer. Esse silêncio também é dito por um colectivo e por uma História. Estão assombradas todas as palavras – e até o silêncio.

Resta ao poema ser justo. *Este* poema, mas *toda* a justiça (que não pode ser toda, porque a justiça nunca fará justiça a todos os mortos do passado e do futuro, especialmente àqueles cujo nome já não é recuperável por nenhum poema, a não ser sob a reserva justa da não-dicção de um nome: assunção de uma sombra infinita que assombra o dizer; e, se nem sequer os mortos estão em segurança, a justiça da palavra poética tem de ser reinventada, ainda que com palavras antigas, de cada vez, em cada verso, cada sílaba, numa dívida insolúvel). É também um jogo de pronomes, alternados, dialogantes, talvez fundidos:

A voz, sabes, desliza de uma a outra boca, vês?  
Talvez possas ouvir-me o que me dizes dizer-te:  
– cerca-me com o teu labirinto, tu

– põe à minha volta, a toda a volta, o teu labirinto  
– tu, cerca-me com o teu labirinto, eu<sup>8</sup>

Ninguém testemunhou o assassinio, mas ele tem lugar no lugar disponível do poema, que é uma forma de fidelidade exacta. Ninguém testemunhou *in loco*, *in tempore*, mas o testemunho passa pela palavra, “desliza de uma a outra boca”, a minha, a tua, eu, tu, quantos falam? quem diz? “Quem falou agora? – Que importa quem falou? / – Que importa? Nada e *nonada*. E, sim, tudo / é tudo o que importa, para quem veio /

<sup>7</sup> GUSMÃO, 1998, p. 5.

<sup>8</sup> GUSMÃO, 1996, p. 36.

mandado a que chamasse quem / tivesse chamado.”<sup>9</sup> Não importa tudo o que importa: importa que sejas *tu* quem diz, apenas porque estás no lugar de todos os que dizem, apenas porque estás onde és chamado pelo testemunho do outro. Maria Gabriela Llansol: “Perguntar «quem sou» é uma pergunta de escravo; perguntar «quem me chama» é uma pergunta de homem livre.”<sup>10</sup>

O poema diz (isso importa? sim, porque no que ele disser todos dirão) que a justiça é deixar advir o outro. E não como *mimesis* ou relato de uma voz neutra. São muitas e labirínticas as vozes: nenhuma unidade nem identidade (não há nome; ou há, mas “com palavras de muitos outros”). A poesia em Manuel Gusmão é “uma expansão metódica de tudo aquilo que faz com que a vida fique sempre um passo atrás em relação a essa consciência inconsciente que a vem coroar”, escreve Eduardo Prado Coelho.<sup>11</sup> Não, portanto, o injusto silenciar das vozes de uma vida-morte passada, mas a arquitectura precisa de cada livro; e não apenas a arquitectura reconhecível do livro, mas o labirinto aberto em que entra o outro. Êxodo, migração: labirinto e deserto são o mesmo lugar (como também sugeria Jorge Luis Borges). O poema é este, mas em nome de todos os poemas; esta a justiça, mas em pleno perigo:

O poema é quem responde ou ninguém...  
ou talvez lhe possam responder aqueles que  
de viva voz por si respondem. Sua ou deles,  
ameaçada sempre será a resposta.<sup>12</sup>

## 2. O mundo inacabado.

Ameaçada é a resposta, porque nada – o século XX soube-o, o século XXI confirma-o – assegura a justiça. Máximo perigo, e portanto, como quer Hölderlin, máxima possibilidade de salvação: possibilidade de redescrever a História e corrigir as perseguições. Assim: “a utopia, sabes?, é imperfeito o mundo.”<sup>13</sup> e ainda: “*a perfeição das coisas*: o

<sup>9</sup> GUSMÃO, 2004, p. 76.

<sup>10</sup> LLANSOL, 1985, p. 130.

<sup>11</sup> COELHO, 2001, p. 15.

<sup>12</sup> GUSMÃO, 2001, p. 128.

<sup>13</sup> GUSMÃO, 1996, p. 39.

mundo inacabado”.<sup>14</sup> Utópica é a própria imperfeição, perfeito é o próprio inacabamento (com a lição de um Cesário deslumbrado a confirmar essa necessidade de aceitar o que é). A ameaça é terrível – mas necessária para que haja audição do outro, advento, História.

Precisamente, é a História que está ameaçada e urge reaprender/reinventar. Como sintetiza Perry Anderson, a partir da obra de Fredric Jameson, estaríamos hoje perante “a perda de todo o sentido activo da História, quer como esperança quer como memória. Desvaneceu-se o sentido carregado do passado (...). Quando muito, recuando gradualmente para um presente perpétuo, proliferaram retro-estilos e imagens como substitutos do temporal.”.<sup>15</sup> Este eterno presente que substitui o tempo, modo neo-liberal de anulação do outro, funcionaria como actualização do fim do mundo (a-, ultra- ou pós-histórica): “Cette fin de l’Histoire est essentiellement une eschatologie chrétienne”, comenta Derrida,<sup>16</sup> contrapondo-se ao neo-evangelismo implícito em Francis Fukuyama. Desapossados da História, perderíamos a herança assombrosa dos outros, portanto a condição da própria justiça. Finalmente, Slavoj Žižek, na senda do conceito de *homo sacer* segundo Giorgio Agamben, teoriza sobre essa redução à condição generalizada de, digamos, migrantes estáveis na bio-política:

E se o verdadeiro problema não fosse a fragilidade do estatuto dos excluídos mas o facto de, ao nível mais elementar, sermos todos «excluídos», no sentido de essa posição «zero», a da exclusão generalizada, se ter tornado o objecto da biopolítica e de os direitos políticos e de cidadania só nos serem possivelmente concedidos num gesto secundário, de acordo com as considerações estratégicas do biopoder? E se este processo representasse a consequência última da noção de «pós-político»?<sup>17</sup>

Eis o arco, entre Jameson e Žižek: a perda da História como conquista de direitos leva a um pseudo-presente-eterno em que qualquer *Patriotic Act* retira os direitos aos seus herdeiros. É claro que a retirada de direitos também já tem sido justificada com a própria História; a

<sup>14</sup> GUSMÃO, 2001, p. 38.

<sup>15</sup> ANDERSON, 1998, p. 77.

<sup>16</sup> DERRIDA, 1993, p. 105.

<sup>17</sup> ŽIŽEK, 2002, p. 123.

dúvida metódica deve impedir-nos de encontrar neste conceito qualquer garantia transcendental para o conhecimento ou a justiça. Mas não é precisamente nessa incerteza do valor da História que ela, como argumento comprometido e debatível, melhor serve o pensamento e a justiça? Na verdade, como salvaguarda, deve-se aplicar a própria discussão histórica à História, interrogando as próprias interrogações:

É um cortejo de fantasmas várias vezes repetindo a figura  
do último dos homens. (...)

(...)

(...) E dizem:

Lavámos com sangue o sangue dos nossos  
que todos os séculos têm corrido. (...)

(...)

Mataram e matam-nos ainda. E não eram nossos alguns  
dos que nos mataram? – Eram e não eram.<sup>18</sup>

É a História que, em vez de se impor, se interroga a si própria. Não afirma “quem é” mas sim, na própria raiz da linguagem endereçada e usada pelos seus herdeiros, “quem a chama”. São os mortos irremissíveis que falam ainda, fantasmas, presentes-ausentes, condição de justiça. Presentes-ausentes significa que eles já morreram e ainda morrem: “Mataram-nos e matam-nos ainda”, na indistinção dos tempos. Não se trata de um juízo final nem de um fim da História: haverá assassinios no presente e no futuro. Mas também não se trata da imposição de uma História, e sim de uma interrogação que não paralisa a dialética: “E não eram nossos alguns / dos que nos mataram? – Eram e não eram.” Não posso deixar de lembrar, por exemplo, Eisenstein, *O Couraçado Potemkine*, a iminência do fuzilamento de soldados por soldados, o instante da decisão por uma desobediência que devolve a História aos seus agentes, a quem de todo o biopoder.

Postulo que esta pergunta, “E não eram nossos alguns / dos que nos mataram?”, só pode ser feita pelos fantasmas do passado que assombram o presente, pelos mortos que habitam nos vivos, pela justiça enquanto horizonte por cumprir dentro da circunstância. É uma pergunta de “quem?”, mas subordinada ao regresso dos fantasmas, de quem chama e quer ser chamado a partir do passado. Talvez haja perguntas que só

---

<sup>18</sup> GUSMÃO, 2004, p. 83.



podem ser realizadas a partir de um passado, não sem utopia, não sem a justiça como forma de esperança – frágil força messiânica, diz Benjamin –, perguntas que só podem existir na História, porque a própria História se dá como pergunta: endereçamento ao incompleto e ao plural. Dito de outro modo: a linguagem do poema e a vivência ética e política que o sustenta acontecem, segundo Manuel Gusmão, no mesmo gesto. Assim o entende Rosa Martelo, identificando ainda essas duas realidades com o funcionamento do cinema, em *Migrações do fogo*:

“a inclusão de descrições de imagens cinematográficas nesta instável narrativa (...) actua sobre o discurso em termos aproximáveis aos da movimentação repetitiva do migrante (ou dos migrantes) que, em diversos poemas, se desloca (deslocam) num labirinto cuja configuração é indissociável da própria experiência da linguagem – ou das linguagens”.<sup>19</sup>

Não há História aquém das linguagens, ou *teatros do tempo*, que a dizem. Teatros do tempo: uma encenação, o isolar numa cena, de um tempo, que começa por ser tempo verbal. Por vezes, com um valor de performativo, gerando o próprio acontecimento histórico, por exemplo aqui, talvez num regresso de Paul Celan – mas também de Sophia? –: “Chegou. Não pára de chegar o tempo extremo / o tempo da ofensa e do extermínio. O tempo / de ninguém.” E também aqui a força messiânica, ou o horizonte da justiça, se dá, não num futuro do indicativo, mas num condicional que é todo o peso da possibilidade: “E se alguém viesse agora ao teu encontro? / (...) / Se alguém viesse pudesse vir / Poderiam ser estes jovens de minas vestidos e explodindo.”<sup>20</sup> De outras vezes, metatextualmente, a revisitação da História é programa e teoria: “Em plena biblioteca, ouvindo os cavalos numa lenta invasão, o leitor redobra de atenção; procura estes anos, o som durante muitos anos através das areias escrito: a vós que fostes uma história (...): esta é a mesma e

<sup>19</sup> GUSMÃO, 2005, p. 57.

<sup>20</sup> GUSMÃO, 2004, p. 85.

outra história; o que se transforma não cessa / de ser escrito.”<sup>21</sup> Mas é a evocação de Walter Benjamin, atravessando vários livros de Manuel Gusmão, que mais permite sentir a passagem do testemunho:

*[Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940]*

#### O ANJO DA HISTÓRIA

[Benjamin: P. Klee]

O caminho ravinoso, as ruínas que o vento  
do tempo empurra para aqui  
erguem-se cercam-te e entulham  
o tabuleiro onde o jogo parece ter parado.

(...)

o anão corcunda carrega rochedos  
no «campo de trabalhadores voluntários».

Eu, **na tradição dos oprimidos**, sei  
que **o estado de exceção é a regra**.

[Benjamin]

#### WALTER BENJAMIN

Não é isso que me espanta.  
Se a origem foi possível  
então será possível outra vez. (...)  
(...)

#### O ANJO CAMPONÊS

[Carlos de Oliveira: Picasso]

Agora  
o vendaval parou na figura da barbárie.

(...)

(...) Hão-de evaporar  
o teu espírito; mas outros virão  
receber a tua parte na **fraca força  
messiânica**, a força sem Messias.

[W. Benjamin]

Eu que nada posso garantir  
prometo-te a promessa.<sup>22</sup>

É e não é uma confirmação das “Teses sobre a filosofia da História” (1940): reconhece-se Benjamin, o suicídio nos Pirinéus, os

<sup>21</sup> GUSMÃO, 1990, p. 33.

<sup>22</sup> GUSMÃO, 1998, p. 17-19.

hipotextos; mas para dizer uma desordem pior do que o imaginável, em que o próprio “anão corcunda”, a teologia, “carrega rochedos / no ‘campo de trabalhadores voluntários’”. É Benjamin regressando, mas também o texto que sobrevive a Benjamin, pensando com ele depois dele, eventualmente corrigindo o Anjo da História com o Anjo Camponês, que, embora sem garantias, mas precisamente graças à pobreza de garantias, (só) pode prometer a promessa, abrir o futuro, explicitar a abertura na linguagem. Eis um texto, que é também diálogo com uma partitura de Antônio Pinho Vargas, onde ecoam, explícitos, alguns nomes: Benjamin, Klee, Carlos de Oliveira, Picasso, muitos outros, para endereçar esses nomes a um futuro que é não só tempo, também possibilidade. Teatros do tempo: *cluster*, como na música erudita contemporânea, de todos os tempos. Ou Maria Gabriela Llansol, de novo: “se eu me concentrar num fragmento do tempo, / agora, / esse fragmento revelará todo o tempo.”<sup>23</sup>

Isto significa que a escrita é o lugar de um fazer: acolhimento e reendereço de uma linguagem nunca uma e nunca solitária. E esta partilha, por seu turno, perturba a identidade dos produtores e dos consumidores, tornando todos co-responsáveis por um texto e um acontecimento de escrita/leitura coletivos, como pretendia Benjamin ao definir o próprio escritor como produtor (1934). É nesse sentido que Toni Negri pode, talvez com demasiada euforia?, descrever uma vivência da arte contemporânea marcada pela participação:

si l'excédence de l'être (quand elle se révèle dans le beau) possède quelque chose d'inopiné en elle, ce n'est pas un mystère mais un miracle (...) Cet excédence est un fait créatif, qui jaillit du travail. C'est l'ensemble du travail humain accumulé qui détermine des valeurs – des excédences. L'art est l'une de ces valeurs, la plus construite, la plus universelle, et en même temps la plus singulière, celle dont tous, multitude en acte, peuvent jouir. L'art n'est pas le produit de l'ange mais l'affirmation – et à chaque fois la redécouverte – que tous les hommes sont des anges.<sup>24</sup>

Benjamin escreveu sobre um anjo, mas não lhe deu um sorriso angelical, entre ruínas e inabaláveis ventos do progresso. Preferiu

<sup>23</sup> LLLANSOL, 1977, p. 67.

<sup>24</sup> NEGRI, 1990, p. 68.

descrever autores-produtores, para recusar qualquer transcendência neo-romântica ao escritor. Negri, pelo contrário, reivindica a angelicalidade, partilhada entre todos. Em ambos, de qualquer modo, o fazer é fulcral: inserido no mundo do trabalho e dentro de filiações entre escritores, segundo Benjamin, partilhado entre “multitudes” emancipadas e nietzschianamente criadoras de valores, segundo Negri. Manuel Gusmão, em posfácio a *Os Dias Levantados*, escreve que o 25 de Abril “foi a política como *poiesis*.”<sup>25</sup> *Poiesis*: a política como feitura, literalmente, acto assumido; mas também *poiesis*: poema escrito por todos, invenção do que não havia, figura. O poeta na *polis* sabe que não há diferença entre escrever para o outro e ser com o outro: a comunidade começa no comum da linguagem e do tempo.

A escrita é então plenamente um fazer. Nenhuma inspiração simples do autor, mas resposta ao mundo endereçado, criaturalidade. *Poiein* que prolonga e retroverte o mundo, que o poeta fala em nome do outro, o que assombra estes versos:

Não conheces o migrante, apenas julgas conhecê-lo.  
Mas dele depende a resposta que te responde. Por momentos  
é este ardente jovem ilegal, como nunca foste, nem sabes.  
Dizem que ambicioso e pouco submisso  
tomou por justiça devida os seus desejos.  
E os deuses que a cegaram para haver direito  
corrigiram Ícaro. Agora, num cais a que o mar não chega  
jaz queimado o jovem *rapper*, duas vezes dividido.

Ou então é um poeta que regressa velho e cego do exílio;  
já não reconhece as vozes; habita o desequilíbrio. Gralhas  
devoram-lhe a prosódia, e tentando ler o que lhe falta ainda  
escrever ele tropeça; e tropeçando dança. Enquanto tu lês  
sob a pedra vítrea e fria do céu a névoa que lhe apaga os olhos.  
Tu vês: o migrante beija a morte na boca. E é ele  
quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela  
um poema que seja teu.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> GUSMÃO, 1998, p. 98.

<sup>26</sup> GUSMÃO, 2004, p. 33-35.

### 3. Poética da coralidade

De quem é a mão que escreve o poema? A intertextualidade é um lugar político e não há texto que não nasça de outros textos (mas há a pequena figura transformadora da linguagem colectiva no estilo do autor, a torção, o desvio do átomo em queda de que fala Lucrécio e que Manuel Gusmão, também como ensaísta, frequentemente refere). Bakhtine e Barthes mostraram claramente a impossibilidade de qualquer neutralidade do enunciado: toda a palavra é plural e política. A escrita reivindica a justiça, sim, mas enquanto desapossamento da identidade: a justiça passa pela perda de si na partilha de um fazer. Por isso o *poiein* de Manuel Gusmão assinala os lugares de habitação das vozes visitantes: assumindo o dialogismo que divide cada palavra em irrupção do novo e regresso assombrado dos mortos, o poema diz sempre o presente da palavra e a História da palavra. Equilíbrio difícil mas necessário, é só ao inventar a palavra do outro que já existia que o poema se abre à hospitalidade: “só podemos citar a obra de um outro quando a citamos com a nossa própria voz, isto é, quando respondemos à invenção com outra invenção”, diz Manuel Gusmão, numa entrevista a Ricardo Palouro em 2005.

Nenhum poderio sobre a literatura, por outro lado: mas antes o devir-migrante do próprio sujeito que assina provisoriamente estas palavras que não são dele. No fim, o sujeito é só mais uma imagem na tela, migração de fogos efémeros projectados por uma máquina, História e carga messiânica. Assunção da perda de si na História: o poema diz que outros disseram. Isto é, o poema é coral. Como afirma Manuel Gusmão:

**A coralidade** é a multivocalidade social, discursiva e poética. A conjugação e o conflito de registos, de modos de fala diversos. Jogar nas dissonâncias e nos desdobramentos de um coro, singularizar nele uma voz. A convocação das palavras de outros, em português e noutras línguas, vindas de diferentes passados e de diferentes modos do discurso. Como homenagem, sim; mas também porque são palavras históricas atravessando os tempos; palavras que escrevem a história que nelas se faz, reverberação; palavras que são condições da minha, das nossas falas. Reinventar uma coralidade para a poesia.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> GUSMÃO, 1998, p. 99.

Inventar – ou reinventar? Reinventar o que já houve – quando? Não se diz. Nem se diz o coro como um uníssono: não há qualquer Jerusalém celeste impondo-se sobre a terra para que o tempo termine. Esta coralidade é um plural irredutível, com dissonâncias e “desdobramentos de um coro”, chegando ao momento paradoxal de “singularizar nele uma voz”. Ou talvez não haja paradoxo, se uma voz atravessa a escrita de Manuel Gusmão sem perda de dialogismo interior: a própria voz singular canta no lugar de todos. Nada aqui faz síntese; nem sequer o *poiein* da História, pois, se há “palavras que escrevem a história que nelas se faz”, ninguém pode dizer com segurança se a História é causa ou consequência da palavra. Prometendo a definição (“A coralidade é”...), Manuel Gusmão prefere multiplicar os desvios no objecto: a coralidade inclui os seus contrários. A coralidade é debate.

É certo que, como escreve António Guerreiro, há aqui “um trágico moderno, cujo signo fundamental já não é tanto o herói mas o coro. Este sentimento trágico significa uma hiperconsciência que abre o horizonte do conflito e exprime-se como um «tremendum», um espectáculo de ruínas, de deflagrações, de quedas e de perdas, de coisas últimas”.<sup>28</sup> Entre os tragediógrafos gregos, o coro já era sensível à desgraça, mais depressa e profundamente que os próprios heróis, tantas vezes dominados pela vontade de imolação. Coro e coralidade não cobrem portanto a mesma vivência: o coro é uno, lúcido, sofredor; a coralidade é díspar, polémica, combativa. O *poiein* do poema joga coro contra coralidade, coralidade contra coro. Encontram-se ambos num mesmo lugar, *polis* em migração, a certeza de que a voz é mortal mas regressará, sempre, reacendida pelo poema que a acolha:

Canta com

a voz longa e quebrada dos versos que não pedem perdão  
pela esperança, pela justiça, pela terra – estranhas  
palavras essas, canta só que seja a ténue cintilação da voz mortal.<sup>29</sup>

Março de 2007

<sup>28</sup> GUSMÃO, 2004, p. 68.

<sup>29</sup> GUSMÃO, 1996, p. 66.

## Bibliografia

ANDERSON, Perry [1998]. *The Origins of Postmodernity*; ed. ut.: *As Origens da Pós-Modernidade*, Lisboa, Edições 70, 2005.

BENJAMIN, Walter [1934]. Der Autor als Produzent. ed. ut.: O autor enquanto produtor. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992. p. 137-156.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. ed. ut.: Teses sobre a Filosofia da História, 1940. *ibidem*: 157-170.

COELHO, Eduardo Prado. Essa parte partida da revolta. *Público, Mil Folhas*, v. 15, 8 set. 2001.

DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée, 1993.

GUERREIRO, António. O último homem. *Expresso*, v. 68, 23 out. 2004.

GUSMÃO, Manuel. *Dois Sóis A Rosa / a arquitectura do mundo*. Lisboa: Caminho, 1990.

GUSMÃO, Manuel. *Mapas / o Assombro a Sombra*. Lisboa: Caminho, 1996.

GUSMÃO, Manuel [1998]. *Os Dias Levantados*; ed. ut.: Lisboa: Caminho, 2002.

GUSMÃO, Manuel. *Teatros do Tempo*. Lisboa: Caminho, 2001.

GUSMÃO, Manuel. [2004]. *migrações do fogo*; ed. ut.: 2. ed., Lisboa: Caminho, 2005.

GUSMÃO, Manuel. O (re)começo da palavra, entrevista concedida a Ricardo Palouro. *JL*, 5 jan. 2005, p. 12-13.

LLANSOL, Maria Gabriela [1977]. *O Livro das Comunidades*. ed. ut.: 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

LLANSOL, Maria Gabriela [1985]. *Um Falcão no Punho*. ed. ut.: 2. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

MARTELO, Rosa. “Os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos: relações entre poesia e cinema em Herberto Helder e Manuel Gusmão. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, Pisa – Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, v. VII, p. 49-61, 2005.

NEGRI, Toni [1990]. *Arte e Multitude*; ed. ut.: *Art et Multitude. Neuf lettres sur l'art*. Paris: Atelier/EPEL, 2005.

ŽIŽEK, Slavoj [2002]. *Welcome to the desert of the real!*; ed. ut.: *Bem-Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.